

西洋人の見た川上音二郎一座と壮士芝居

尾 関 英 正

(一) 壮士芝居に対する東西の反応

川上音二郎一座が西洋で初めて壮士芝居の公演を行ったのは、一八九九年（明治三二年）のことだった。以降一座は三回の欧米巡行を試みたが、その都度大変な人気をえ、その名を世界に知らしめることになった。アメリカとイギリスでは上覧の榮譽に浴し、フランスでは時の大統領ルーベール氏の家に招かれたうえ、政府からは勲章すら授与されることになった。更に一九〇一年（明治三四年）四月三回目のヨーロッパ巡行の折には、川上はロシア皇帝を迎え、セントピタースボルク劇場で上演を行って、紋章の入った金時計をもらうこととなった。⁽¹⁾

しかし西洋でのこうした人気も、日本では必ずしも好意的に受け止められていたわけではなかった。例えば、一九〇〇年（明治三三年）三月二七日の『時事新聞』はこんな風に伝えている。「川上音二郎が米国に在りて、日本人には訳の分からぬ日本演劇を興行し廻る由、しばしば本誌に記せし通り。」あるいは、「西洋人をしてサルヴィニほどに感動せしめざるは、ただ東西人情異にして、日本演劇の妙処、西洋人に知られざるがためのみなど賞賛し居れり。」⁽²⁾こうした発言は日本だけではなく、欧米での公演を直接みた日本人たちの間にも少なからずあつ

たという。つまり、「日本の人々はその成功を少なからず驚いて見ていた」⁽³⁾と言っている。

この評價の相違は、川上芝居の特徴にも通じることであり、川上自ら組織した壮士芝居について少し説明を加えておこう。川上は言うまでもなく脚本家兼役者として壮士派に属していた。壮士派とは、以前学生だった者の集まりで、日本の芝居のあらゆる伝統に反対していた。作品の長さ、英雄ものにお決まりの中身、マンネリズム、長広舌などに対してである。彼らはこれらに反対して仲間と連れ立ち、一座を組織することになった。しかしながら、これもやがては古い英雄劇を行う場合に自分たちの自由な手法では演じきれなくなってしまった。そこで、神秘的、英雄的なものは団十郎の示したような古い様式でしか表現されえないことを悟って、彼らは古典的手法も取り入れることにした。ここに、伝統的な歌舞伎や能や狂言とは異質の日本演劇が誕生することになったのだ。

こうした事情から、川上の芝居は、日本の伝統的手法に反対しながらも一部には逆にその伝統的手法を取り入れるといった奇妙な形になっていた。歌舞伎や能や狂言に親しんできた人々にとっては、その奇妙さゆえに壮士芝居が「訳の分からぬ日本演劇」に見えたことは否定できなかった。ましてや、その「訳の分からぬ日本演劇」が欧米で上演されたとなれば、おもしろくないことなおさらである。しかしそうは言え、この壮士芝居がともかくも西洋で大変な人気をえたことは間違いない事実であった。マックス・ピーアボームはこの壮士芝居について西洋人としてこんな感想を述べている。

「日本人が私たちと同様に大衆的、西洋的であることを知って得意になった。しかしここではまだ古典的で落ち着いたものが残っており、時代や私たちの手で触れられたものはなかった。役者たちはまるで歌麿や北齋の

世界から抜け出したかのように私たちの目の前に立っていた。⁽⁴⁾

この言葉は、日本での批評をそのまま裏返しにしたものだと言っている。例えば、「大衆的・西洋的」という表現は、「訳の分からぬ日本演劇」の好意的解釈として受け止められるし、「まるで歌麿や北齋の世界から抜け出したかのよう」は、「東西人情を異にして日本人の妙処、西洋人に知られざる」に対応するものとして捉えられよう。この日本とは全く逆の受け止め方は、いったいどこからくるものだったのだろうか。確かに壮士芝居には、「まだ古典的で落ち着いたものが残っており、時代や私たちの手で触れられたものはなかった」ろう。更には又、「歌麿や北齋の世界」のような東洋的雰囲気をただよわすエキゾチズムもあったことは事実であった。しかしだからと言って、芝居そのものの価値が増してくるわけでもない。そこには、壮士芝居そのものより、むしろ川上の演出する芝居と当時の欧米社会との間で何か符合するものが大きく作用していたのではないかと考えられよう。

川上が巡行を行った当時の欧米では、科学と技術の進歩がめざましかった。芸術の分野でも、人々はすでに合理主義的、実証主義的発想に基づき、徹底したリアリズムの世界を追求していた。川上が壮士芝居を組織し、日本演劇の伝統に反対したのも、こうした西洋のリアリズム演劇に影響を受けたところ大であったと言っても過言でない。しかし欧米では、徐々に人々はそうしたリアリズムに行き詰まりを感じ始め、新たな創作への手掛かりを模索し出していたのだった。その手掛かりの一つとして、M・ピーアボームの言葉にも見られるように、「歌麿や北齋」などの木版画を中心とした東洋日本への関心が高まっていた頃であり、少なくとも人々が壮士芝居を

理解しようとする状況は、十分整っていたと言えるのではないだろうか。

いずれにしても、川上は欧米巡行にあたって成功しなくてはならないという強い意気込みを持っていたことは確かであったが、その意気込みの中で、壮士芝居がどのように演じられたかが問題となろう。そしてこの芝居が欧米人にどのように受け止められ、更には又どんな結果をもたらすことになったかも、見極めていく必要がある。その時はじめて、この「日本人には訳の分からない日本演劇」も、本当の意味で「大衆的・西洋的」演劇として評価しえるか否か改めて分かってくるのではないだろうか。

(二) アメリカ体験―改作から日本演劇へ

川上は、アメリカで公演を行うにあたって人気をえなければならぬと考えていたことは確かだったが、その一方で脚本家としての心意気が、彼の中に台頭してきたことも事実であった。当初一座は、日本で受けた『児島高徳』、『楠正成』、『道成寺』、『曾我兄弟』など、日本ものを中心に上演していった。しかし次第に、場当り的な形ではあったが、川上は西洋劇の改作を試みるようになっていった。

川上が改作を行う最初のきっかけとなったのが、一八九九年（明治三十二年）ボストンでの公演であった。トレモロ劇場での上演が決定したとき、近くの劇場で偶然イギリスのヘンリー・アーヴィングが、シェークスピアの『ベニスの商人』を上演していた。当時アーヴィングと言えば、イギリスでは名女優として知られており、その演技は誰もが認めるところであった。観客を奪われまいと考えた川上は、生来の思い切りのよさから直ちにこの『ベニスの商人』を日本版に改作し、『人肉質置き裁判』として彼女に対抗したのだった。もともと壮士芝居は、

伝統にとらわれない自由な手法で書かれていたことから、題材が西洋のものであっても一向にかまわなかった。むしろ自由な形の壮士芝居を手掛けてきた川上にとつては、これは自分の力量を試す絶好の機会とも言えたのである。しかし川上の思いとは裏腹に、批評の方はフランツ・ブライの次の言葉が示す通り今ひとつ厳しいものだった。

「シャイロックは——彼の作品では漁師シロコとなっている——日本では在り得ないタイプであり、それ故に不可解でおかしな人間になっている。このことを川上は熱意のあまりすっかり忘れてしまつていた。」⁽⁵⁾

こうした批評は、意気込んで改作を行った川上にとってはあまり気持ちのいいものではなかった。この時の彼は、改作の上演を行い、それによってアーヴィングをしのぐ人気がえられることを期待していた。それは、とりもなおさずあこがれのヨーロッパ巡行につながったからだ。しかしこの時は、その思いは叶えられなかった。そのため、後に一座がマツキンレー大統領を迎え、ワシントン公演を行うことになったとき、さすがに川上も、確実な観客の受けて考えて、自信のあつた『児島高德』、『曾我兄弟』、『道成寺』の日本ものを上演することになった。この時のニューヨーク・ヘラルド・トリビューン紙の批評は、ボストンでの『人肉質置き裁判』とは違つて、大変な褒めようだった。

「マダム貞奴のドージョーダンスは素晴らしかった。東洋的な美の極致であり、大変チャーミングである。」⁽⁶⁾

川上は、素人の貞奴を起用してここまで賞賛してくれた批評には少なからず氣をよくした。彼が評価の厳しいニューヨークでの上演を決意したのも、この時の人氣からだ。ニューヨーク公演は、いわば川上にとってヨーロッパ巡行の実現を決定づける登龍門だったからである。しかし彼がビジョー劇場と契約を結んだとき、またもやそこで、イギリスの人氣俳優ネザースリーが、『サッフォー』を上演していたのだった。川上はこの時も觀客の理解を得ようと再び対抗意欲にかられ、『サッフォー』を改め『佐保』なる改作を上演したのである。ボストンの時とは違い、さすがにこの時の評判は、上々だったようだ。その時の状況はこんな風に伝えられている。

「アメリカの夫人たちからこころよい喝采がおくられた。東洋的な愛物語はさすがであると、にわか仕込みの貞奴は女優として絶賛されるに至った。それだけではなく、このアメリカ夫人クラブの人たちがよろこび会長みずから川上夫妻をパーティーに招待してくれた。貞奴を特別会員に推薦して、晴ればらしい花束と表彰マークを贈られた。」⁽⁷⁾

改作を上演し好評であれば、これほど川上にとって有り難いことはなかった。しかしこの時には、裏の事情があったことを忘れてはならないだろう。つまり、濡れ場の多いこの芝居は、ネザースリーの名演技ゆえに婦人たちから良風美俗を乱す許しがたい芝居として非難を受け始め、結局上演中止の憂きめをみることになってしまったのだ。そこで、それとは対照的な『佐保』が、人氣を呼ぶことになったという。言ってみれば、この芝居の人氣は、作品の出来自体よりも、タイミングという偶然が幸いしたのだった。つまり、この時の成功はそのまま川

上の力量につながるものではなかったと言っている。いずれにしても、一座が人気をえたのは、作品の出来よりもたいてい貞奴の登場したときだったことは否定しがたい。F・ブライもこの点を指摘して次のように述べている。

「川上にとって幸せだったのは、貞奴と知り合ったことである。川上が改作のもつ厳しさの中で戦っていたかねばならないと考えていたもの、つまり伝統を、この芸者は脚本家兼役者としての彼に再び教えることになったのだ。」⁽⁹⁾

貞奴が川上に伝統を教えることになったか否かは別として、この時は少なくとも、日本の新聞の伝える通り芝居自体の出来よりも未だ見たことのない東洋日本の伝統的手法に、人気の源があったことは確かであった。とりわけ、貞奴の踊りが大きく影響していたと言っている。ボストンで『道成寺』を踊った貞奴をニューヨーク・ヘラルド・トリビューン紙が「同国無双の女優なり」と絶賛したのも、その証しとなろう。観客に受けはしたものの、考えてみればこのことは、あらゆる日本の伝統に反対して、組織した川上の壮士芝居にとって、多少なりとも本意であったことは間違いない。しかも、座員の病氣から止むなく起用した素人の貞奴が人気の中心であったことは、皮肉なことだったと言えよう。

ともかくも、アメリカ巡行で川上は、何が受け、どう演じられたらいいのかを知ることになったのだ。ニューヨークでの一応の成功によりヨーロッパ行きの手になった川上は、ここで改めて自らの芝居を

省みることに、少なくともヨーロッパ公演では西洋からの輸入をあきらめ、日本の作品に力を注ぐことになった。F・ブライの言葉を借りるならば、アメリカ巡行を機に「貞奴の踊りが川上音二郎の作品を祖国の地に誘いもどした」⁽¹¹⁾と言えよう。しかし西洋人の日本への関心の本質がどこにあったのかは、川上はまだ知る由もなかった。

(三) ヨーロッパでの人気とその背景

ヨーロッパでの上演は、川上にとっては檯舞台であつたと言つてよかつた。アメリカ体験を生かし、川上はともかく日本の伝統劇から劇的生命をもつ二、三の場面をうまく選び出して、上演していくことになった。これは歌舞伎でもなければ、新派でもない「混交の様式」⁽¹²⁾と言つてよかつた。戦いと格闘、殺りくと踊りなど古いものが、作品に合わせて取り入れられる一方で、日常の細部や内外面の描写といった壮士たちの望む新しいものも含まれていた。こうした様式は、新しいものを求めた川上にとっては、劇作上とりたてて問題があつたわけではなかつた。

川上はこうした新たな様式で一八九九（明治三二年）からパリで何度も上演を行った。一九〇一年（明治三四年）にはロンドンで、一九〇二年（明治三五年）にはベルリンやヨーロッパ各地で公演を行つていった。一座は、「日本から来たものは、何でも興味を引きました」⁽¹³⁾と語るロイ・フラーの手厚い援助を受けたり、あるいは又「日本人が私たちと同様に大衆的、西洋的であることを知って得意になった」と言うM・ビーアボームの好意的な批評を得たりした。こうしたことから氣をよくした川上は、劇作の面でヨーロッパの観客に大きく譲歩し

ていった。例えば、芝居は日本語で上演されていたため、彼は言葉の障害を考慮し、セリフを省いたり、あるいは筋立てを短くしたりした。言い換れば、構成面で彼は観客の好みを取り入れていったのだった。一九〇二年（明治三五年）一座がドイツで『袈裟と將軍』を上演したときのことをF・ブライは次のように記している。

「死の場面で血が流れ出すのは子供じみてるので省け」と言えば、この丁寧な日本人は血を流さないうで死ぬ。
『不快な音楽を省け』と言えば、この丁寧な日本人は鐘の音で我慢した。〔……〕私がニューヨークで一分間に見たシーンをパリでは一つの作品に仕立てた。ベルリオンでは死の場面はほとんど際限なく続いた。⁽¹⁴⁾

その人気たるや、しかし大変なものだった。一九〇〇年（明治三三年）のパリ万国博覧会のときは、「フーラーのパビリオンで、この日本人は一時間足らずの上演をフーラーと分け合った。〔……〕座席はほとんどなく、観客や評論はひどく熱狂した。⁽¹⁵⁾」ドイツでも、「気取り屋たちが恍惚たる癡癡を信じ込んでいた。〔……〕評論家たちは褒めるにしろ貶すにしろ、出来るだけ着想豊であらうとした」という。⁽¹⁶⁾日本でも、一九〇三年（明治三六年）パリで『道成寺』が上演されたときの様子を『大阪朝日新聞』（明治三六年四月六日）が、次のように報じた。「仏蘭西巴里にて『道成寺』を演じたる時、清姫の役は貞奴、竹割五郎は音二郎なり。清姫、五郎の安珍なりしを見、嬉しいと悲しいとに心迫りて息を引き取る仕打ち、見物の人気にかない〔……〕毎日立錫の余地もなき大入りなりき」⁽¹⁷⁾

この状況からも、川上の目論みが的中したことは間違いなかった。しかし同時に、こうした熱狂する観客の姿

勢にも非難の声がなくなかった。とりわけ、観客たちが好みや前評判によってある時には死の自然な手法にどっぷりつかつた表現に衝撃を受けたり、又、ある時には戦いのグロテスクな様式化を褒めちぎったりして、全体を調和ある統一体として見ていなかったことなどに対してであつた。こうした点は、確かに川上の劇作法からすれば止むをえないことであつたかもしれない。しかし裏を返せば、そこにはそうした観客の要求があつたからだとも言えるのである。貞奴が登場する日本的な踊りの場面への声援は、ことに尋常ではなかつたと言つていい。F・ブライの次の言葉からもその様子がうかがい知れよう。

「バリにいた全世界の人々は、『貞の死』に魅了された。〔……〕彼女はたいていものを自分の動きの中で表現することができた。踊りは日本の精神文化の最も古い要素である。〔……〕貞奴の踊りについては、人々は聖人から首を取らんと踊つたサロメの魔法の足が今よみがえつたようだと言つている。」⁽¹⁸⁾

人々は川上の壮士芝居の中にすでに基本的な様式の破壊を感じ取つていた。その中で、彼らはとくに踊りの場面には日本の伝統的な劇芸術の本質が明らかにされていることも読み取つていた。つまり、彼らにとつて踊りは合い間の出し物ではなく、盛り上がった筋として、あるいは頂点として作用して見えたのだ。当時のヨーロッパでは、人々はどんなものであれ日本のものに対しては関心を持ち、新鮮さを感じていたと言えよう。「日本から来たものは何でも興味を引きました」と言うフーラーの言葉が示す通り、とりわけ若い芸術家たちは、リアリズムの行き詰まりから創作への新しい手掛かりを摸索していた時期であつた。浮世絵を発端に日本ブームが起こつ

ていた中、そうした期待は予想外に大きなものであったと思われる。壮士芝居の中にみる日本の表現、あるいは日本の発想をなんとか学びとろうとする気持が、若い芸術家たちの間にあったことは否定しえないだろう。アルフレート・ケルは壮士芝居の感想を次のように述べている。

「この日本人の芝居は、花のように優雅であつて、殺りくの恐ろしさも持っている。冥想的であつて荒々しく、無邪気であつてもものすごい。大都会にみる理性のかげりを持たない児童劇である。ひよつとしたら私たちが持っている理知的教養の中間段階を欠いているのではないだろうか。この芸術は私たちの知る魂を持ち合わせていない。しかし、かぐわしさ、植物の愛らしさ、静かな見知らぬ調べを持った、夢であるかのように見える。」⁽¹⁹⁾

合理主義にみる理性への信奉が、崩れかかっていたさなか、西洋の人々には壮士芝居は従来のリアリズム演劇とは異なった特異な劇芸術に映つたのだ。とりわけ、日本の伝統をうかがわせる踊りなど様式化された場面へ人氣が集中したもの、うなずけよう。そこには、いわゆる「理性のかげりを持たない児童劇」のような手法によりながらも強いリアティーが感じられたのである。この意味で、川上がヨーロッパ巡行に向けて考慮した点、セリフを最小限に省いたり、あるいは筋立てを短くしたりしたことは、ヨーロッパではことごとく効を奏し、A・ケルをして「この日本人のなんとも簡素な芸術は、単純ならざる人々が最も強烈に楽しめるのかもしれない」と言わしめるに至つた。ともあれ、こうしたヨーロッパの精神的背景が壮士芝居の人氣の陰にあったことは、見逃してはならない重要な点であろう。

(四) 西洋芸術への影響

壮士芝居の公演は、こうしたヨーロッパの特殊な精神状況下で若い芸術家たちに少なからず影響を及ぼすことになった。とくに、川上が考慮した言葉の省略、筋の短縮、そして踊りは、そのまま大きな影響力となつてヨーロッパの芸術に浸透していった。その一つは舞踊芸術であり、もう一つは舞台芸術であつた。舞踊芸術にしろ舞台芸術にしろ、もともと西洋では、演技者は個人的な役の再現を忠実に行うと同時に、身振りも演技者の意思、すなわち偶然に任せられてきた。そうした表現方法に人々がリアティーの行き詰まりを感じ始めていたとき、それとは全く逆の日本演劇の伝統的手法が彼らにどれほど新鮮に映つたかは、容易に想像できよう。

その伝統的手法について、イングリット・シュスターは次のように解釈し、説明している。「伝承されてきた身振り、足運び、踊りを完璧なまでに体得することが、演技者には価値のあることなのだ。演技者は個性と役とを溶け合わせることができれば、それだけ一層成果は大きなものとなる。様式化された芝居で、演技者は自然な自発的行為の印象をうまく呼び起こすことになる。そうすれば、最高のものが得られるのだ」⁽²¹⁾ I・シュスターは、壮士芝居の中の、とりわけ言葉の省略と踊りに注目し、徹底した様式化こそ自然さ、つまりリアティーを生み出す大きな原因だと説明する。こうした見方は、当時の若い芸術家たちにもすぐに理解できたらしく、彼らはいち早くその手法を自らの芸術に取り入れていった。

例えば、舞踊芸術ではフリーラーが先ず貞奴に目をつけ、「私が貞奴と関わりをもつに至つた喜びは、どれほどのものだったか容易に理解できるでしょう」⁽²²⁾と心中を吐露し、様式化された踊りを自らのダンスに取り入れた。

イザドラ・ダンカンも一九〇〇年（明治三三年）のパリ万博で貞奴の踊りを知り、「毎晩、チャールズ・ハルクと私はこの悲劇女優の不思議な演技に感動した⁽²³⁾」と述べながら、新しい舞踊法に挑戦した。そしてベルリーンで大成をおさめたとき、彼女は次のように様式とそこから生まれ出るリアリティーについて語った。「私はゆれるライトを身体に受けながら手足のすみずみまでゆきわたる精神の表現の源を知りました。これは精神の光景を映し出す遠心力です⁽²⁴⁾」と。そして、ルース・セント・デニスは一九〇六年（明治三九年）にベルリーンで一大施風を巻き起こした。「東洋のあらゆる踊りが求めているものと同じもの」を、彼女は自らの動きの中に求め、「ヨーロッパ的想像とアジア的美との融合⁽²⁵⁾」を実現した。フーゴー・フォン・ホーフマンスタールは、彼女の踊りに貞奴との類似性を認め、二人を同列に置いたのだった。

舞台芸術でも、壮士芝居の熟練された身体表現力が注目され、その影響は繊細で暗示的な身のこなしから、残虐でグロテスクな表現にまで及んだ。リヒャルト・デーメル、オットー・ユリウス・ビーアバウム、F・ブライなどは、日本の手法に学んで、パントマイム（無言劇）の作品を創作していった。ホーフマンスタールもパントマイムの作品を作ったが、エッセイ『パントマイムについて』の中では後の作品の要素ともなる点を次のように述べている。「儀式では、最も簡単な筋書きが取り上げられるのだ。〔……〕貞奴の儀式がそうである⁽²⁶⁾」。ホーフマンスタールは貞奴の踊りをすでに一つの儀式と受け止め、象徴的な手段と見なしていた。『エレクトラ』（一九〇三年）の最後が踊りの場面になっているのは、貞奴と関係がなかったのだろうか。

エレクトラ 聞こえないのかって？ ああ、音楽が聞こえないのかって？ ああ、音楽はわたしのなかから湧いて

いるんだよ。

エレクトラ さあ黙って踊りなさい。 みんなこちらにいらつしやい！ ここで輪をつくつて！ わたしは幸福の荷が重すぎるぐらい。 でもみんなの先頭で踊ってあげますよ。 わたしたちみたいに幸福なものにふ

さわしいことといつてはただひとつ——黙って踊ることですよ！⁽²⁷⁾

マックス・ラインハルトも一九一〇年（明治四十三年）ベルリンの室内劇場でパントマイムの作品を上演した。『千夜一夜』のモチーフにならったフリードリヒ・フレクザの『ズムルン』である。この作品は様式化を取り入れたものの、オスカー・ビーの批評は手厳しく、「様式に対する意図が皆無である。〔……〕最後に、彼は日本の手法にならって強烈な殺害場面をつくった。これはうまくゆき、リズムにのって緊張を与えている」というもの⁽²⁸⁾だった。同じ頃、W・E・マイヤーホルトもM・ラインハルトと同様日本の芝居に興味を持ち、演劇理論の立場からパントマイムを支持した。一九二二年（大正元年）彼はこんな風に述べている。「今ほとんどの演出家がパントマイムに傾き、言葉に要約したものよりドラマのこの手法を好んだ。これは偶然ではないように思えた。〔……〕古い芝居の改革には、パントマイムを始めることが同時代の演出家には不可欠にみえる。なぜなら、これらの無言の作品ではメーキャップやジェスチャーや動きやドラマの筋が、役者や演出家の心中を打ち明けることになるからだ」⁽²⁹⁾「ここでもやはり、パントマイムはホーフマンスタールの言葉同様象徴的動作として受け止め

られている。更にマイヤーホルトは、グロテスクなものも装飾的な踊りの一つと見なし、「日本演劇の装飾的側面は、グロテスクなものの支配するあらゆる芝居の中で大きな意味を持った」と述べるに至った。⁽³⁰⁾

川上率いる壮士芝居の出現以来、同時代の役者や脚本家は舞台での動作や身のこなし、更にはメーカーキャップのもつ意味についてまで考え始めるようになった。こうして、様式化と自然さ、あるいはリアリティーという関わりの中で、壮士芝居の特徴は思いもかけぬ大きな影響を及ぼしていくことになったのだ。その後、これらの特徴や手法は象徴主義の芸術とあいまって後の世まで姿を変えながら受け継がれていくことになった。I・シユスターも「パントマイムはどうしてエキゾチックな枠組で演じられるのかと聞かれる」と述べながら、その後で「こうした手法においてもパントマイムは日本の模範に更に近づいていくのだろうか」⁽³¹⁾（傍点筆者）と、その源が壮士芝居にあることをはっきり述べている。川上の演出がどんな形のものであったにしても、その芝居が世紀転換期という変わりゆく時代の中で迎え入れられたことは、考えてみるに日本文化のもつ意味の重要性を改めて知らしめたことになるのではないだろうか。こうして見るとき、壮士芝居がかりに「日本人には訳の分からない日本演劇」に見えたとしても、それは日本演劇の特徴にみる本来の意味が逆に十分わかっていなかったことからくる発言であつたと言っても差し支えなからう。その意味でも、壮士芝居はその貢献度の大きさから改めて見直されてもいいのではないだろうか。

註

- (1) 『川上音二郎、旗上げ、洋行から席国座建設までの活動』『明治ニュース事典第八巻』所収、毎日コミュニケーションズ、一九八六年、一三〇頁。

- (2) 『川上の芝居をアメリカ紙が称賛』『明治ニュース事典第六卷』所収、毎日コミュニケーションズ、一九八五年、一二三頁。
- (3) Karl Florenz, *Geschichte der Japanischen Literatur*, Leipzig 1909, S. 619.
- (4) 『Almond Blossom in Piccadilly Circus』. *The Saturday Review* vom 22. Juni 1901.
- (5) 『Otojirō Kawakami』. *Die Insel* 3 (1902) H. 7/8, S. 65.
- (6) 生方たつゑ著『川上貞奴』『芸の道ひとすじに』所収、集英社、一九七七年、一七五頁。
- (7) 同書、一七六頁。
- (8) 同書、一七六頁参照。「折しもサッフオー役のネザースリーは妙技も極まっていたので、露骨なぬれ場が多いのが問題になりつつあった。アメリカの夫人たちから家庭の子女の風紀をみだすけしからぬ芝居と攻撃のこえが流れはじめていた。そして、その『サッフオー』がついに上演禁止になる始末。……日本のこのつましさが彼女らをよろこばしたことは当然であった。」
- (9) *Die Insel* 3 (1902) H. 7/8, S. 65.
- (10) 『川上の芝居をアメリカ紙が称賛』『明治ニュース事典第六卷』所収、毎日コミュニケーションズ、一九八五年、一二三頁。
- (11) *Die Insel* 3 (1902) H. 7/8, S. 65.
- (12) *Ebenda*, S. 65.
- (13) 生方たつゑ、前掲書、一九五頁。

- (14) Die Insel 3 (1902) H.7/8, S. 63.
- (15) Ebenda, S. 63.
- (16) Ebenda, S. 63.
- (17) 『川上貞奴、バリで名演技、喝采を博す』『明治ニュース事典第七巻』所収、毎日コミュニケーションズ、一九八六年、九〇頁。
- (18) Die Insel 3 (1902) H.7/8, S. 66.
- (19) ≪Japaner≫. Die Welt im Drama.Bd. V: Das Mimenreich. Berlin 1917, S. 349.
- (20) Ebenda, S. 352.
- (21) Ingrid Schuster, China und Japan in der deutschen Literatur 1893-1925. Bern 1977, S. 125.
- (22) 生方たつゑ、前掲書、一九五頁。
- (23) S. Isadora Duncan, My Life. London 1969, S. 54.
- (24) Ebenda, S. 58.
- (25) ≪Die unvergleichliche Tänzerin≫. Prosa II. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt a. M. 1951, S. 256-263.
- (26) Prosa III. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt a. M. 1952, S. 48.
- (27) フーゴー・フォン・ホーフマンスタール著『エレクトラ』飯吉光夫訳『ホーフマンスタール選集第四巻』所収、河出書房新社、一九八二年、五五―五六頁。

- (88) «Sumurun». Die neue Rundschau 21 (1910) Bd.2, S. 874.
- (89) Wsewold E. Meyerhold, Alexander I. Tairow, Jewgeni B. Wachtangow, Theateroktober. Hg. von Ludwig Hoffmann und Dieter Wandetzky. Leipzig 1972, S. 73.
- (90) Ebenda, S. 99-100.
- (91) Ingrid Schuster, China und Japan in der deutschen Literatur 1893-1925. Bern 1977, S. 127.